

Os salmos concertados de Miguel Anjo do Amaral: um caso de estudo da música sacra vocal eborense na transição do séc. XVIII para o XIX.

RITA FALEIRO
(CESEM/Universidade de Évora)

Abstract: O panorama actual do conhecimento sobre a realidade musical em Évora na segunda metade do século XVIII é diminuto; existe já bastante literatura sobre o que acontece noutras zonas do país, como é o caso de Lisboa, com a criação da Patriarcal. No entanto, para Évora, ainda existe um grande volume de trabalho a ser feito para que se possa trazer luz sobre o panorama musical da cidade. A música sacra em Évora no século XVIII não parece ter sido alvo de estudos exaustivos, existindo um hiato que urge colmatar. É neste sentido que se propõe este artigo, que pretende ser um ponto de partida para o estudo de música manuscrita e inédita – os salmos que se pretendem estudar encontram-se ainda por transcrever e analisar.

Partindo ainda de dados já conhecidos, pretende-se que este artigo faça perceber melhor qual o quadro musical da cidade na segunda metade do século XVIII. Tendo como base o estudo de um conjunto de salmos, pretende-se enquadrá-los dentro da liturgia e retirar algumas conclusões sobre um possível estilo de composição musical próprio da claustra eborense. Da análise dos seus salmos, pretende-se perceber não apenas características formais mas também características da interacção entre o texto e a música, bem como tendências de uso harmónico e análise das linhas solistas.

Palavras-chave: Sé Catedral de Évora, séc. XVIII, música sacra, Miguel Anjo do Amaral, música concertada.

Lista de abreviaturas

Acp. - Acompanhamento

Bx. - Baixo

Clr. - Clarins

Ob. - Oboés

Órg. - Órgão

Trp. - Trompas

Vlc. - Violoncelo

Vl. - Violinos

Contextualização inicial

A realidade musical portuguesa no final do século XVIII

A música sacra da segunda metade do séc. XVIII não tem sido um dos principais objectos de estudo da musicologia portuguesa.

Na realidade, se sobre primeira metade do século vários são já os nomes que a estudaram, a segunda metade apresenta ainda várias lacunas.

Os primeiros cinquenta anos setecentistas foram marcados em Portugal por vários acontecimentos já amplamente estudados e divulgados; sobe ao trono o rei D. João V e, com este acontecimento, Portugal assiste a uma fusão simbólica entre o poder civil e religioso; existe um reforço na estrutura hierárquica eclesiástica na tentativa de se garantir que esta estrutura esteja dependente do poder real (Christovam, s.d.); existe, com D. João V, um investimento no Teatro Eclesiástico, o que poderá estar ligado a esta necessidade de garantir que a estrutura eclesiástica esteja dependente da Coroa. De igual forma, ao longo do século encontramos um recorrente envio de bolseiros a Itália; na primeira metade, o destino por excelência foi Roma. ao passo que na segunda metade os melhores estudantes portugueses foram enviados recorrentemente a Nápoles. Este facto leva a que se fale num constante processo de italianização da realidade musical portuguesa, processo este que cresceu, segundo Nery e Fernandes, após a criação da Patriarcal e do seu Seminário de Música em 1713.¹ Alguns dos nomes mais conhecidos que foram enviados a Itália para se aperfeiçoarem na arte musical foram António Teixeira (1707-1774), João Rodrigues Esteves (ca. 1700-ca. 1752) e Francisco António de Almeida. A criação do Seminário da Patriarcal leva a uma reestruturação do cabido da Sé de Évora, uma vez que a bula de Clemente XII, em 1738, concede àquele seminário 1/3 dos rendimentos do reino.

¹ Esta instituição era responsável por “fornecer músicos, em especial cantores, para a própria Patriarcal e a estabilização da formação de repertório sacro, de canto, de acompanhamento e de instrumentos de tecla e compreendia entre 20 a 30 alunos, sendo a sua organização e modelo pedagógico feitos segundo o modelo dos conservatórios napolitanos.” (Christovam, s.d: 2)

Da segunda metade do século e inícios do século oitocentista podemos destacar, em termos de acontecimentos históricos que marcam a realidade da vida quotidiana portuguesa, não apenas o terramoto de 1755 como também a expulsão dos jesuítas em 1759, ou as invasões francesas.

Efectivamente, é no decorrer do reinado de D. José I que assistimos ao crescente poder assumido por Sebastião José Carvalho e Melo, um dos principais responsáveis pela expulsão dos jesuítas do nosso país. Esta expulsão, bem como a crescente secularização da sociedade, acarretam consequências visíveis ao nível da realidade religiosa. Assistimos a uma cada vez maior imposição de limites à vida monástica, sendo aplicadas medidas fortíssimas de constrangimento aos mosteiros e conventos, numa tentativa de controlar mais fortemente o clero em geral. A nível dos mosteiros femininos, por exemplo, estes foram lentamente condenados à extinção através da proibição de entrada de novas religiosas – sendo uma das excepções a esta prática o possuir dotes musicais, situação que poderia facilitar a entrada de novas religiosas nos conventos/mosteiros (Fernandes, 1997-98: 5).

Para além de a segunda metade do século ser a altura por excelência de envio de bolseiros a Nápoles, é também então que se contratam compositores e músicos (instrumentistas e cantores) italianos. Podem destacar-se, por exemplo, David Perez e Niccoló Jommeli, compositores dos quais se mantêm obras (missas concertadas, credos, entre outras) no Arquivo da Sé de Évora, o que vem mostrar como esta cidade estava na rota musical de então. Não é portanto de estranhar haver fortes influências do estilo napolitano no que em Portugal se produzia.

É da segunda metade do século também o progressivo declínio da ópera, que sobretudo no pós-1755 passa a ter um carácter de entretenimento da família real (tendência acentuada com a subida de D. Maria I ao trono em 1777); ao mesmo tempo que verificamos isto, presenciamos também um fortalecimento do investimento feito à música sacra,² originando assim um florescimento da pompa das cerimónias religiosas. Efectivamente, estamos perante uma cultura de música sacra tão enraizada em Portugal que as tentativas de secularização que foram bem sucedidas noutras áreas da vida quotidiana não tiveram nesta realidade muito impacto. Por todo o cerimonial religioso ser tão importante na vida quotidiana dos portugueses, com uma componente musical

² Vemos no artigo de Christovam, “A relação musical entre Lisboa e Nápoles durante o séc. XVIII”, que é após Portugal sofrer o terramoto de Lisboa que não só Giovanni Giorgi deixa Lisboa como David Perez, que havia sido contratado para compor ópera, se passa a dedicar ao género sacro; a influência deste compositor foi tão grande que dezenas de anos após a sua morte ainda se executava em Lisboa a sua música (Fernandes 2003: 91). Segundo Christovam, o terramoto associou-se a um imaginário místico criado não apenas em Portugal – o que explicaria a crescente importância do ritual e cerimonial sacro em detrimento do operístico – como também a nível internacional, com as publicações de *Poème sur le désastre de Lisbonne* e *Candide, ou l’Optimisme*, ambos de Voltaire. (Christovam, s.d, p. 8). Quanto a Giovanni Giorgi, mostra-nos Cristina Fernandes que apesar de ter regressado para Itália, mais nomeadamente Génova, manteve a sua ligação a Portugal continuando a enviar partituras sacras para Lisboa (Fernandes 2003: 91)

indissociável de tal prática, o próprio poder régio continua a investir nele por aí encontrar uma das principais fontes de representação junto das populações (Fernandes 2003: 88).

Relativamente ao quadro de músicos instrumentistas, na segunda metade do século XVII, mais concretamente entre 1773 e 1782, podemos verificar que a orquestra da Real Câmara é constituída por 51 músicos. Tal nos diz Vanda de Sá ao citar os dados fornecidos por Scherpereel na sua obra de 1985; este número de músicos faz com que esta orquestra seja considerada grande quando comparada com outras orquestras europeias (Silva 2008: 64). Já no que diz respeito aos músicos constituintes da Patriarcal, através da consulta aos Anuais da Irmandade de Santa Cecília (instituição onde obrigatoriamente os músicos se teriam que inscrever)³ podemos ver que estão àquela associados 72 músicos no ano de 1763 (Fernandes 2003: 90).

A realidade musical da Sé de Évora

No entanto, se sobre a realidade musical de Portugal alguns são ainda os dados conhecidos, no que diz respeito ao que se sabe sobre a música sacra em Évora neste período cronológico muito trabalho há ainda por fazer.

Évora teve um papel preponderante nos séc. XVI e XVII, tendo sido considerada como um dos principais polos musicais do país; já Alegria nos diz que “não foi por acaso que da Clastra da Sé Eborense saíram os mais reputados mestres da polifonia portuguesa nos séculos XVI e XVII” (Alegria 1973a). Évora foi o cenário de grandes nomes da polifonia portuguesa como Manuel Mendes (ca. 1547-1605), Frei Manuel Cardoso (1566-1650), Duarte Lobo (ca. 1565-1646) ou ainda Mateus de Aranda (ca. 1495-1548), compositores estes associados a uma certa imagem de período dourado na vida musical portuguesa.

No entanto, e apesar dos trabalhos fundamentais realizados por José Augusto Alegria na década de setenta, responsável por uma primeira acção de recolha e catalogação do património musical da Sé de Évora, bem como pela escrita da História da Escola de Música da Sé,⁴ muito ainda há por fazer e vários são os nomes ligados à musicologia portuguesa que o afirmam.

Se já para o que diz respeito à realidade nacional encontramos referências às inúmeras possibilidades de investigação dentro do séc. XVIII (relembremos o que nos diz Manuel Pedro Ferreira: “na verdade, o séc. XVIII em Portugal oferece infindáveis

³ Silva, 2008: 47

⁴ Estes trabalhos de Alegria constituem ainda, malgrado alguns erros ou omissões que surgem no decorrer dos mesmos, uma base importante para quem estuda a realidade musical de Évora; referimo-nos a “História da Escola de Música da Sé de Évora” (1973a), “Arquivo das Músicas da Sé de Évora” (1973b) e ainda “Biblioteca Pública de Évora – Catálogo dos fundos musicais” (1977). É ainda de referir a sua obra “O colégio dos moços do coro da Sé de Évora”, de 1997, que fornece também informações fundamentais.

oportunidades de investigação e edição”⁵, ou o que nos diz Vanda de Sá sobre a descrição bibliográfica e avaliação crítica das fontes disponíveis que ainda estão por fazer relativamente ao levantamento exaustivo do repertório instrumental e respectivo tratamento analítico),⁶ no caso concreto de Évora o parco conhecimento que existe é ainda mais considerável.

Alegria dá-nos algumas informações sobre o contexto musical de âmbito sacro no século XVIII eborense, sobretudo na sua obra *História da Escola de Música da Sé de Évora*.

A título de exemplo, através da leitura desta obra ficamos a saber que é então que entram ao serviço da Sé novos instrumentos: cravo, viola, rabecão. Este instrumento, segundo o que se pode ler em Cristina Fernandes no seu artigo “Patronos da arte dos sons” (2012), pode referir-se a um violoncelo ou a um contrabaixo, consoante se fale em rabecão grande ou rabecão pequeno; Alegria não especifica qual dos “rabecões” teria entrado pelo que não se pode assumir se estaríamos na presença de um violoncelo ou de um contrabaixo.⁷

Quanto ao quadro musical da Sé próximo da segunda metade do século (1740), Alegria fala-nos da existência de 2 organistas, 1 harpa, 1 viola, 5 rabecas e 1 baixão.⁸ Já em 1765, a composição dos músicos é semelhante mas com ligeiras diferenças, já que encontramos agora 6 cantores, 2 organistas, 5 rabecas e 1 baixão. Em 1790, segundo este autor, a capela dos músicos contava já apenas com um rabequista e em 1796 as folhas de pagamento não mencionam nenhum instrumento sem ser órgão, embora ainda se usassem o cravo e o rabecão⁹. Isto levanta uma questão premente: de onde viriam os outros músicos que sabemos existir através dos salmos de Anjo do Amaral? Poderá isto indicar uma mobilidade de músicos, quase como uma rede itinerante de músicos, paralela à que surgiu em termos de músicos profissionais empreendedores e paralela à rede de ensino privado? Dulce de Brito considera que, decorrente de se verificar um declínio do sistema de patrocínio a partir de meados do séc. XVIII, os músicos se vêm confrontados com uma nova situação: se encontram mais liberdade por já não estarem vinculados apenas a um sítio, isso lança-os igualmente numa realidade de maior precariedade profissional (Brito 1991: 76-7).

Quanto a cantores, Alegria refere alguns factos importantes que poderão lançar luz sobre a identidade do baixo solista dos salmos de Anjo do Amaral: não nos esqueçamos que é em 1791 que se celebra um contrato com “o baixo, P. Joaquim de

⁵ Ferreira, 1994-95: 33

⁶ Silva 2008: 8

⁷ Embora através da leitura feita ao seu Catálogo das Obras do Arquivo da Sé não se possa ter a certeza em primeira instância, os manuscritos respondem a esta questão e podemos concluir que estamos na presença efectivamente de um violoncelo.

⁸ Antecessor do fagote

⁹ Relativamente ao fabrico dos instrumentos, Alegria afirma que os mesmos podem ter sido fabricados em Évora ainda que por fabricantes estrangeiros.

Santa Ana, que passou a receber duzentos mil réis por ano, com a obrigação de substituir o mestre na capela ou na claustra sempre que o P. Perdigão estivesse impedido.” (Alegria, 1973a: 111).

Para lá dos já citados trabalhos pioneiros de Alegria, relativamente a Évora pouco mais se estudou até agora.

Disperso pelos seus vários arquivos, existe uma quantidade considerável de manuscritos à espera de serem não apenas transcritos mas também devidamente enquadrados e criticamente contextualizados na realidade quotidiana eborense setecentista.

Também Filipe Mesquita Oliveira é categórico quando afirma não só a necessidade como também a urgência de se efectuar este estudo sobre a realidade do património musical eborense da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, pois é um período cronológico sobre o qual ainda não foi feito um trabalho pormenorizado: “Em particular, no período que medeia entre o Terramoto de 1755 e os primeiros anos após o final das Guerras Liberais, que situámos em 1840, não existe um levantamento cientificamente actualizado das fontes musicais da Sé de Évora.” (Oliveira, 2013: 2).

É dentro deste quadro contextual que surge esta necessidade premente de colmatar as falhas existentes; assim, pretende este artigo versar sobre os salmos concertados de Miguel Anjo do Amaral, presentes no Arquivo da Sé de Évora, dentro da perspectiva advogada pelo projecto Música Sacra em Évora no Séc. XVIII: “lançar alicerces para o estudo dos fundos musicais da cidade de Évora, mais concretamente da produção de música sacra realizada na cidade durante o séc. XVIII.”¹⁰

Questões de identidade de Miguel Anjo do Amaral

Quanto à identidade de Miguel Anjo do Amaral, não existem muitas informações relativas a este compositor. Se procurarmos nos conhecidos dicionários biográficos (Mazza, Ernesto Vieira, Vasconcellos), não encontramos qualquer referência à existência de Amaral. Porém, no Catálogo dos Fundos Musicais da Biblioteca de Évora, de Alegria, existe a possibilidade de uma referência a Amaral, quando se refere a existência de uma “Missa a 4 de instrumental / do / Sr. Miguel Angelo / Com Acomp.to d’órgão” (Alegria 1977: 52), estando em falta o apelido Amaral.

Já no Catálogo do Arquivo das Músicas da Sé de Évora, Amaral aparece retratado em grande medida enquanto compositor de música sacra. São referidas Missas de Capela, Missas Pro Defunctis, Te Deum, Sequências de Defuntos, Música Mariana, Salmos e Hinos, e ainda um Credo. Parece ser lícito assumir-se, pela comparação dos dois catálogos, que o compositor referido no Catálogo da Biblioteca Pública seja efectivamente Amaral, apesar de o apelido estar omitido. Chega-se a esta hipótese confrontando esta referência com o Arquivo das Músicas da Sé, onde é possível

¹⁰ Informação retirada do site do projecto, <https://musicaevora.wordpress.com/>

perceber-se que efectivamente Amaral escreveu missas a 4 com acompanhamento de órgão. Porém, seria necessário efectuar-se mais estudos comparativos entre as referidas obras para se tentar estabelecer, de acordo com a linguagem musical utilizada, se seria efectivamente o mesmo compositor ou não. Alegria refere-se ainda a este compositor na sua História da Escola de Música da Sé de Évora, obra em que refere que seria um segundo contralto integrado no rol dos músicos da Sé em finais do séc. XVIII, e que foi “compositor de variadas peças que se conservam no arquivo” (Alegria 1973a: 103). Em 1815, temos uma referência a Amaral no livro de receitas e despesas da Sé, onde nos é dito que ele é responsável não apenas por tocar mas também ensinar rabeca aos meninos do Coro (Livro de despesas e receitas 1815-16: f30r). Sabe-se ainda que foi Sacristão da Igreja de Santa Marta, onde, de acordo com o seu testamento feito em 21 de Abril de 1807, pretendia ser sepultado, e que designa como sua herdeira universal Mariana Ignácia; sendo ela falecida antes de Amaral, seria herdeiro universal Manuel da Cruz Quintanheiro, da Quinta do Alcaide.¹¹

A música de Miguel Anjo do Amaral

O conjunto de obras de Miguel Anjo do Amaral

Da consulta efectuada uma vez mais à obra de Alegria (“Arquivo das músicas da Sé de Évora – Catálogo”), damos-nos conta que Miguel Anjo do Amaral é um compositor que detém algum protagonismo dentro da claustra.

Sendo certo que não detém uma produção musical tão vasta como a do seu contemporâneo Ignácio António Ferreira de Lima, cuja produção só na categoria de salmos ascende a 53, é no entanto o responsável pela composição de Missas, Credo, Missas Pro Defunctis, Salmos (objecto de estudo deste artigo), *Te Deum*,¹² peças para a Semana Santa, Hinos, Música Mariana e ainda peças enquadradas na categoria “Diversos”. A nível de música profana, Miguel Anjo do Amaral não detém qualquer ocorrência.

Vemos na tabela seguinte uma pequena síntese da quantidade de itens compostos dentro de cada categoria, bem como a instrumentação utilizada dentro de cada uma delas. É importante referir que é aqui apresentada a totalidade de instrumentos dentro de cada categoria, não sendo líquido que todos eles sejam utilizados em todas as peças

¹¹ “Eu Miguel Anjo do Amaral Sacristão da Igreja de S^{ta} Martha desta cid.^e de Evora (...) Quero q meu corpo seja sepultado em S.^{ta} Martha. (...). Item nomeio (...) por minha univerçal herdeira a Mariana Ignacia e que pelo amor de D.^s seja minha Testamenteira, e sendo esta falecida ao tempo de minha morte nomeio do mesmo modo a M^{cl} da Cruz Quintanheiro da Q^{ta} do Alcaide por meu universal herdeiro e Testamenteiro (...)” – Arquivo Distrital de Évora, Colecção de testamentos 1554/1835, ref. PT/ADEVVR/COLTEST/06805

¹² Sendo que Alegria refere que um destes *Te Deum* tem três colecções, duas das quais usam violinos, trompas, oboés, baixo e órgão.

(por exemplo, a nível de salmos, nem em todos é utilizado o conjunto completo de instrumentos aqui apresentados).

Tabela 1 – resumo das obras de Miguel Anjo do Amaral presentes na recolha de Alegria

Tipologia	Quantidade	Instrumentação utilizada
Missas	2	SATB, Violinos, trompas e baixo
Credos	1	Órgão, vozes
Missas Pro Defunctis	3	Órgão e violoncelo
Salmos	7	Violinos, trompa, clarins, oboés, baixo, violoncelo, órgão
Te Deum	1	Órgão, violinos, trompas, oboés, baixo
Música da Semana Santa	2	Órgão, violoncelo e contrabaixo
Hinos	11	Baixo de acompanhamento, violinos, trompas, órgão, violoncelo e clarins
Diversos	8	Órgão, violino, trompas e baixo
Música Mariana	8	Órgão, violoncelo, violinos com fundamento, baixo, fagote obrigado
Número total de peças	43	

Enquadramento dos salmos de Miguel Anjo do Amaral na Liturgia

No que diz respeito aos salmos que Miguel Anjo do Amaral compõe, o conjunto é constituído por *Laetatus Sum* (P-EVc Salmos nº 1), três *Laudate Pueri* (P-EVc Salmos nº 2, 3 e 6), *Nisi Dominus* (P-EVc Salmos nº 5), Salmos de Nona do Ofício da Festa da Ascensão (P-EVc Salmos nº 4)¹³ e finalmente *Laudate Dominum Omnes Gentes* (P-EVc Salmos nº 7).

Através da análise efectuada a conjuntos de salmos compostas por diversos compositores contemporâneos, com indicação do ofício a que se destinavam, podemos chegar à conclusão de qual a possível finalidade da obra de Amaral: parecem à partida estar mais enquadrados no Ofício de Vésperas de Nossa Senhora ou na Festa da Circuncisão do Senhor, celebrada a um de Janeiro; estas duas ocasiões litúrgicas com uma sequência composta por *Dixit Dominus*, *Laudate Pueri*, *Laetatus Sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem* e *Magnificat*. António José Soares (1783-1865) utiliza esta sequência (à excepção do salmo *Laetatus Sum*) no momento em que compõe as suas Vésperas de Nossa Senhora, em 1810, e tanto António Leal Moreira como Marcos António Portugal e João José Baldi musicam também um conjunto destes salmos para as suas Vésperas de Nossa Senhora. Fosse o caso de estarmos perante salmos compostos para o comum Ofício das Vésperas de Domingo, o conjunto seria

¹³ Pertencendo a um ofício diferente do restante conjunto, não foi tido em conta no estudo destes salmos.

constituído por *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus Vir*, *Laudate Pueri*, *In exitu Israel* e *Magnificat*).

Porém, torna-se necessário referir que apesar de Amaral escrever salmos que se podem enquadrar neste conjunto, não compõe por si só um conjunto inteiro para as Vésperas Marianas, uma vez que apenas musica os salmos *Laetatus Sum*, *Laudate Pueri* (em três versões, como se poderá ver), *Nisi Dominus*, incorporando adicionalmente o salmo *Laudate Dominum*.

Tabela 2 – Comparação de dois tipos de Vésperas e salmos preferenciais para cada uma delas

Vésperas de Domingo	Vésperas de Nossa Senhora
Dixit Dominus	Dixit Dominus (<i>não presente</i>)
Confitebor	Laudate Pueri
Beatus Vir	Laetatus Sum
Laudate Pueri	Nisi Dominus
In Exitu Israel	Lauda Jerusalem (<i>não presente</i>)
Magnificat ¹⁴	Magnificat
(adicional - Laudate Dominum Omnes Gentes)	

O problema de enquadramento deste conjunto de salmos nas Vésperas Marianas/Festa da Circuncisão começa quando tentamos perceber qual o papel do salmo *Laudate Dominum Omnes Gentes*.

Efectivamente, este é um salmo que não pertence a qualquer uma destas categorias e tem um carácter bastante versátil no que diz respeito à sua utilização na liturgia; sendo usado para as Vésperas de Segunda Feira, pode também ser utilizado na celebração das Vésperas de Domingo, substituindo o *Laudate Pueri*, por ocasião do Domingo da Natividade, na Epifania do Senhor, na Festa da Ascensão. Pode ainda substituir o salmo *In Exitu Israel* por ocasião da Festa do Pentecostes, ou na Festa de São Filipe e S. Tiago, apenas para dar alguns exemplos.

Isto pode induzir o pensamento, ou a hipótese, de que Amaral o musicou à parte do conjunto de salmos marianos/da Circuncisão, da mesma maneira que fez com o salmo pertencente à celebração da Hora Nona no Ofício da Ascensão.

No entanto, é neste salmo em específico, que não entrou neste estudo de características formais e estruturais, que reside a chave para enquadramento de todos os salmos compostos por Amaral. Uma vez que temos a indicação que este salmo em específico faz parte do Ofício da Ascensão, e que o salmo *Laudate Dominum Omnes Gentes* pode ser utilizado para esta mesma festa litúrgica, parece ser lícito assumir-se que

¹⁴ Relembremos que o Magnificat não é efectivamente um salmo mas sim um cântico de louvor entoado no final de cada Véspera, sendo parte integrante do Ofício, razão pela qual foi adicionado à tabela.

Amaral musicou este conjunto de salmos para umas Vésperas Alternadas,¹⁵ à semelhança do que outros compositores seus contemporâneos fizeram. É o caso, por exemplo, da obra de Francisco Paula e Azevedo, composta em 1829, “Vésperas Alternadas dos Santos e Nossa Senhora” a 4 vozes, e que contém a seguinte sequência: *Domine Adjuvandum*, *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus Vir*, *Laudate Pueri*, *Laudate Dominum*, *Magnificat*, *Laetatus Sim*, *Nisi Dominus* e *Lauda Jerusalem*. O mesmo acontece com o mesmo conjunto de Vésperas composto por José Maurício, com a excepção de que este compositor não incorpora o *Domine Adjuvandum*.

Estando os salmos devidamente enquadrados, é possível começar a chegar a conclusões relativamente à sua estrutura formal.

Características estruturais:

A distribuição de versos pela música e estrutura formal decorrente:

Em primeiro lugar, podemos afirmar que em todos eles nos deparamos com o estilo concertado. Podemos caracterizar o estilo de composição como baseado em alternâncias e contrastes, sendo que grupos vocais ou instrumentais alternam entre si, tendo a constante presença de um baixo contínuo. É um estilo que começou a surgir no período barroco, sendo aliás uma dimensão especialmente importante durante esta época. Muita literatura tem sido escrita relativamente a este estilo musical, não sendo objectivo deste estudo fazer um resumo da mesma. Importa apenas referir as principais características que são comumente referidas por vários autores; assim, encontramos neste estilo uma tendência de alternar entre *tutti* e solos, ou entre conjuntos instrumentais e conjuntos vocais. Ou, como Franco Piperno caracteriza, uma alternância entre zonas de diferentes naturezas tímbricas (vozes, instrumentos, vozes e instrumentos), alternância do peso textural e sonoro (solos vs. *tutti*) ou ainda alternância de zonas de diferentes concepções estilísticas (*a cappella*, monodia ou homofonia) (Piperno 1991:1 70). É além disso um estilo que se caracteriza pelo facto de que cada verso/parte é alvo de um tratamento individualizado (Anquilina 2016: 121).

Relembrando estas características, podemos verificar que todos os salmos (com mais ou menos variações relativamente às vozes presentes ou ausentes) alternam entre si ao longo da letra e dos versos do salmo.

Tomemos como exemplo *Laetatus Sum*: neste salmo, podemos verificar que o *tutti* está presente nos versos 2, 4, 7 e Sicut), sendo intercalado com duetos formados pela dupla soprano e contralto (versos 1, 3, 6, 9 e Gloria) quer por solos do baixo.

Já em *Laudate Pueri*, nas três versões do salmo referidas no catálogo de Alegria, a tendência é de dar preponderância ao baixo, havendo assim uma alternância constante entre um solo desta voz (versos 1, 3, 5, zona central do verso 6, e finalmente verso 8) e o *tutti* vocal (versos 2, 4, 6, e doxologia); no que diz respeito aos versos 7 e 9, todos os

¹⁵ Embora não necessariamente para as Vésperas do Ofício da Ascensão, como se verá mais adiante.

Laudate Pueri apresentam um duo formado por alto e tenor no primeiro hemistíquio, sendo o segundo hemistíquio cantado por todas as vozes.

Em *Nisi Dominus*, encontramos um solo tanto no segundo como no quinto versos, e um duo formado pelo soprano e tenor no primeiro hemistíquio do sexto verso, sendo os restantes versos cantados pelo tutti.¹⁶

Finalmente, em *Laudate Dominum Omnes Gentes* podemos encontrar uma estrutura formada por uma alternância entre o tutti vocal do primeiro verso e do Gloria, e um duo formado pelo soprano e alto no segundo verso e Sicut. Este é, aliás, o único salmo que não apresenta o *tutti* vocal no final da obra, revestindo-se assim de um carácter de excepção.

Utilização das tonalidades: o exemplo de *Laetatus Sum*:

Relativamente a tonalidades e riqueza harmónica, estamos perante obras relativamente simples em termos de progressões e percursos harmónicos, que detêm uma estrutura assumidamente tripartida, com uma secção (por norma central) numa tonalidade diferente da inicial. No que concerne às tonalidades utilizadas, encontramos uma predilecção por Dó Maior (em todos os *Laudate Pueri*) e Sol Maior (*Laetatus Sum* e *Nisi Dominus*). Apenas em *Laudate Dominum Omnes Gentes* encontramos uma escolha diferente por parte do compositor, que opta por usar Ré Maior. Apesar de no geral serem obras com um percurso simples, isso não significa que Amaral use apenas tonalidades próximas ou se limite a encadear harmonicamente entre a tónica e a dominante. Efectivamente, podemos encontrar algumas modulações que saem da simples alternância entre o eixo maior-menor e que conferem um carácter de alguma complexidade harmónica a estas obras.

Analisemos, a título de exemplo, o salmo *Laetatus Sum*.

Começando em Sol Maior, passa por uma pequena modulação para mi menor. Seguidamente, na duração quatro compassos passa por três tonalidades diferentes, introduzindo de seguida uma secção na homónima menor (Sol menor). O compositor abandona assumidamente a tonalidade principal numa secção do salmo, escolhendo não a sua relativa menor nem a sua dominante mas sim Si b Maior. Encontramos também uma suspensão da melodia explicitamente assumida no manuscrito, e associada a uma cadência interrompida. Na secção final regressamos novamente à tonalidade inicial, Sol M, estando assim assegurada a estrutura A-B-A em termos de harmonia. Para finalizar, Amaral utiliza recorrentemente os encadeamentos V-I, expectáveis de serem ouvidos e utilizados dentro deste estilo.

Também em *Laudate Pueri*, nas três versões do salmo, encontramos estas características, com a especificidade de utilizar uma cadência interrompida não apenas uma mas duas vezes.

¹⁶ Excepção feita no terceiro verso, em que o tenor só está presente na primeira metade.

O próprio uso do recurso a este encadeamento harmónico (cadência interrompida) apresenta características semelhantes e consistentes em todos os salmos de Amaral; efectivamente, é possível verificar-se que o compositor utiliza sempre uma cadência interrompida antes da repetição de uma determinada sequência de palavras, e em todos os salmos esta cadência aparece antes da secção do *Gloria*. Em *Laudate Pueri Dominum*, único salmo que apresenta duas cadências interrompidas, a primeira ocorrência é antes do sétimo verso, “*Suscitans a terra inopeni*”, sendo a segunda, tal como em todos os restantes salmos, antes da secção do *Gloria*.

Ainda relacionado com o aspecto de utilização de recursos estilísticos, é fundamental referir-se que é possível encontrar-se locais em que o compositor faz uso de mudanças harmónicas para uma tonalidade menor para realçar o sentido mais pesaroso do texto. Efectivamente, em *Nisi Dominus*, sob o texto *panem doloris*¹⁷, encontramos não apenas uma mudança no estilo de escrita vocal e instrumental, que passa a adoptar uma característica muito mais homorrítmica e com valores rítmicos mais longos (mínimas e semínimas, maioritariamente, contrariamente à secção anterior e posterior), mas também a utilização da tonalidade menor. Este facto está directamente ligado com as fazendo lembrar as palavras de Batteux, autor citado por Biancolino e Martins e que considera que a música tem a capacidade de atingir directamente o seu público uma vez que está vinculada à emoção. Para Batteux, a música é o meio mais eficaz para acompanhar palavras, visto que contém “uma linguagem que todos sabemos desde o nascimento” (Biancolino e Martins, 2015: 2)

Questões de métrica:

Quando olhamos para a escolha de andamentos e tipos de compassos utilizados, deparamo-nos igualmente com uma opção de não seguir sempre o mesmo compasso ou andamento, obtendo-se assim por mais um parâmetro uma estrutura tripartida. Em termos de tipologia de compasso, duas são as excepções a esta estrutura tripartida; efectivamente, em *Nisi Dominus* encontramos uma sequência 4/4 – C – 3/8, e, em *Laudate Dominum Omnes Gentes*, Amaral opta por utilizar sempre um compasso ternário. Também em termos dos andamentos utilizados, verificamos que é opção estilística do compositor alternar os andamentos entre rápidos e lentos. É uma situação que faz relembrar de certa forma as *sonate da chiesa* com a sua estrutura lento/rápido/lento/rápido,¹⁸ com a diferença que Amaral opta por começar os seus salmos com um andamento rápido e não lento.

¹⁷ “pão da dor”

¹⁸ Estrutura esta encontrada em inúmeras obras de Corelli, por exemplo.

Questões de instrumentação:

Analisando agora o que se passa em termos de instrumentação, já foram referidos os instrumentos que Amaral usa preferencialmente nas suas obras, tal como o facto de que nem todos os instrumentos listados por Alegria são utilizados em todas as obras. Torna-se no entanto necessário referir que a instrumentação que Alegria nos refere no seu catálogo é por vezes confusa e incompleta. Confrontando os dados por ele transmitidos com os dados que os próprios manuscritos nos dão, damos-nos conta de algumas inconsistências em sítios específicos. Veja-se o que acontece com o caso de *Laudate Pueri Dominum* (cota P-EVc Salmos 3), em que o manuscrito nos refere um “violon”, traduzido por Alegria como violino; porém, após confronto directo com o manuscrito, é possível chegarmos à conclusão que a indicação escrita do manuscrito se refere a um violoncelo (devido à utilização da clave, que não se coaduna com um violino) e não a um violino, como Alegria propõe. Da mesma forma, podemos aperceber-nos que existem salmos nos quais Alegria não indica a utilização do instrumento baixo, não obstante os manuscritos o indicarem¹⁹. Percebe-se então que se torna necessária uma dissociação das informações fornecidas por Alegria, uma vez que existem situações em que são não apenas incompletas mas mesmo incorrectas, podendo levar assim à obtenção de dados não fiáveis.

Tabela 3 – confronto de informação entre os manuscritos dos salmos e o catálogo de Alegria

Salmo	Manuscrito	Catálogo de Alegria
P-EVc Salmos 1 <i>Laetatus Sum</i>	Oboé, Violinos, Trompas, Basso	Violinos, Trompas
P-EVc Salmos 2 <i>Laudate Pueri Dominum</i>	Violinos, Clarins, Oboés, Basso	Violinos, Clarins, Oboés
P-EVc Salmos 3 <i>Laudate Pueri Dominum</i>	Violon, Trompa, Basso	Violinos, Trompas, Basso
P-EVc Salmos 4 <i>Salmos de Nona</i>	Órgão	Órgão
P-EVc Salmos 5 <i>Nisi Dominus</i>	Violinos, Trompas, Acompanhamento	Violinos, Trompas, Órgão
P-EVc Salmos 6 <i>Laudate Pueri Dominum</i>	Viollon, Acompanhamento	Órgão, Violoncelo
P-EVc Salmos 7 <i>Laudate Dominum Omnes Gentes</i>	Trompas, Violinos, Órgão	Violinos, Baixos, Trompas

¹⁹ No âmbito dos dados fornecidos pelo Répertoire International des Sources Musicales (RISM), podemos aperceber-nos que alguns destes dados já foram actualizados, embora mesmo neste repositório continuem a constar algumas incorrecções (como por exemplo a mesma indicação de “violino” no salmo 3) que necessitam, tal como o catálogo compilado por Alegria, de correcções.

Tendo-se então analisado os manuscritos de cada um dos salmos, podemos chegar à conclusão dos instrumentos utilizados por Amaral nas suas obras. Estes dados, obtidos após o confronto referido na tabela anterior, encontram-se compilados de forma gráfica da seguinte forma:

Tabela 4 – distribuição dos instrumentos pelos Salmos

Salmo	Vl.	Trp.	Clr.	Ob.	Órg.	Vlc.	Bx./Acp.
Laetatus Sum	✓	✓		✓	✓ ²⁰		
Laudate Pueri Dominum	✓		✓	✓			✓ ²¹
Laudate Pueri Dominum	✓	✓			✓	✓	
Nisi Dominus	✓	✓			✓		
Laudate Pueri Dominum						✓	✓ ²²
Laudate Dominum Omnes Gentes	✓	✓			✓		

A utilização de órgão/violoncelo enquanto instrumento grave, que acompanhe e siga as vozes (assumindo assim um carácter de *basso seguente*), é típico do estilo então vigente. Não deixa de ser curioso no entanto que Amaral dependendo do salmo, estes dois instrumentos apareçam designados como “órgão”, “violoncelo” ou, por vezes, simplesmente “baixo” ou “acompanhamento”, sendo então necessário confrontar com o manuscrito para se tentar entender de que instrumento se fala. É o caso do salmo *Laudate Pueri* P-EVc Salmos nº 6, em que só após se confrontar com o manuscrito se chega à conclusão de que o acompanhamento instrumental é feito por órgão e violoncelo apesar de no manuscrito vir descrito apenas “acompanhamento”.

É da análise feita à instrumentação e à estrutura formal das peças (já anteriormente referida) que resulta uma das conclusões mais importantes relativas ao(s) salmo(s) *Laudate Pueri Dominum*.

No caso deste salmo em específico, podemos chegar à conclusão de que ao contrário do que inicialmente parecia ser o caso (existência de três salmos *Laudate Pueri* diferentes), na verdade encontramos o mesmo salmo mas com três versões diferentes. Efectivamente, a transcrição efectuada permitiu perceber que a parte vocal é a mesma nas três referências e o que muda é o tratamento instrumental dado. Relativamente a este, encontramos algumas diferenças significativas. Enquanto o salmo com a cota P-EVc Salmos nº6 nos aparece instrumentado apenas com violoncelo e baixo (sendo que

²⁰ Neste caso em particular, o que vem descrito como “órgão” é um Basso Seguinte.

²¹ No manuscrito, vem referido como “baixo a 4”.

²² No caso específico deste *Laudate Pueri*, o instrumento que vem descrito como

as linhas são exactamente iguais, dobrando a voz uma da outra), os outros dois *Laudate Pueri* (P-EVc Salmos nº 2 e P-EVc Salmos nº 3) apresentam-nos maior variedade de instrumentos: Amaral incorpora neles violinos, clarins, oboés e trompas. Estas duas versões mais instrumentadas de *Laudate Pueri* apresentam ainda uma pequena particularidade: ainda que o terceiro salmo apresente maior complexidade instrumental que o sexto, deparamo-nos com uma entrada imediata do solo do baixo. No que diz respeito ao segundo salmo, Amaral tem o cuidado de fazer uma introdução instrumental com a duração de 13 compassos, incorporando neles um solo de oboé. Esta introdução instrumental, situação que acontece também em *Laudate Dominum Omnes Gentes*, levanta a hipótese de estarmos perante um salmo composto para uma ocasião festiva de maior importância.²³ Estamos portanto na presença de três versões da mesma peça, o que nos faz concluir que estamos perante um quadro de composição de música funcional. A uma primeira versão, possivelmente a menos orquestrada, foram feitos dois arranjos diferentes, mais complexos a nível não só instrumental como também a nível da dificuldade técnica de execução por parte dos instrumentistas. O facto de existirem diferentes versões mostra-nos que Amaral pode ser considerado como um compositor com uma grande capacidade de adaptar a sua música a situações específicas, respeitando as capacidades técnicas dos músicos ao seu dispor.

Relativamente à instrumentação no decorrer dos restantes salmos, podemos retirar mais algumas conclusões.

Podemos referir por exemplo a tendência para que a secção de cordas e de acompanhamento esteja presente ao longo de todo o salmo, fornecendo o pano musical de fundo sobre o qual as vozes vão actuar.

Contrariamente ao que se passa nos violinos, que são uma presença constante ao longo dos seis salmos, há uma tendência generalizada para os instrumentos de sopro estarem menos presentes ao longo do salmo, apresentando estes momentos de pausa por vezes grandes (vejamos por exemplo o que se passa no terceiro salmo, *Laudate Pueri*, em que as trompas estão mudas durante toda a secção do Largo – 5º e 6º versos). No que diz respeito aos instrumentos de sopro, Amaral opta por muitas vezes dividir a utilização destes instrumentos dentro de cada verso; especificando, dentro de um mesmo verso do salmo, podemos encontrar uma utilização tripartida dos instrumentos de sopro. Um dos casos mais específicos é o terceiro verso de *Nisi Dominus*, em que as trompas se dividem em quatro momentos, dois de silêncio e dois de performance (alternando entre performance – silêncio – performance – silêncio). Outro exemplo é o primeiro verso de *Laudate Dominum Omnes Gentes*, em que as trompas se apresentam de uma forma tripartida: performance – silêncio – performance.

²³ O salmo com a cota P-EVc Salmos nº 2, que detém a referida introdução instrumental, é um dos únicos que apresenta data no frontispício do manuscrito: 1802. Este é igualmente o ano da instituição de Frei Manuel do Cenáculo enquanto Arcebispo de Évora, no dia 3 de Março. Assumindo que estamos perante um salmo constituinte de umas Vésperas Alternadas, existe também a hipótese de estar associado à Festa de S. Casimiro, que se celebra a 4 de Março.

É ainda possível verificar que à excepção de *Laetatus Sum*, em que as trompas estão mudas, todos os restantes salmos utilizam o *tutti* instrumental tanto no primeiro verso como em Sicut (início e final de cada obra).

Falando agora do que diz respeito ao tratamento melódico que Amaral dá ao seu texto musical, podemos perceber que estamos na presença de um compositor que faz uso dos recursos estilísticos em voga então. Um dos casos mais prementes é o uso do ritmo pontuado, presente em grande medida em *Laudate Pueri*:

Fig. 1 – Excerto do tratamento melódico-rítmico dado aos violinos e órgão em Laudate Pueri em P-EVc Salmos nº 2



Não deixa de ser interessante confrontar este estilo de escrita com o retratado por Nona Pyron²⁴, que nos apresenta uma edição fac-símile de uma sonata de Pasqualino de Marzis:

Fig. 2 – imagem retirada do artigo de Nona Pyron, retratando um padrão rítmico da sonata IV de Pasqualino de Marzis.



²⁴ “Aspects of 17th and 18th Century Performance Practices – The Question of “Good Taste” and Implied Rhythms”, disponível em <http://www.grancinoeditions.com/resources.html>


Podemos verificar que o estilo rítmico é idêntico, e que é um padrão de escrita que pode ser aplicado a vários instrumentos.

Efectivamente, este é um padrão que Amaral usa este padrão em todas as versões de *Laudate Pueri*, em diferentes instrumentos, e de forma mais consistente ao longo de toda a obra. Não só no salmo com a cota 2 este padrão nos aparece repetido nos violinos e órgão, como também nas outras versões encontramos esta tendência:

Fig. 3 – Utilização do ritmo pontuado no violoncelo e órgão em P-EVc Salmo 6



Fig. 4 – Utilização do ritmo pontuado em P-EVc Salmo 3



No que diz respeito ao tratamento da palavra, torna-se necessário termos alguns aspectos em mente na tentativa de se poder enquadrar o trabalho de Miguel Anjo do Amaral nas correntes estilísticas da época.

Assim, é necessário ter presente que no que diz respeito à música barroca, estamos perante um quadro em que domina a *seconda pratica* e no qual, nas palavras de Bukofzer, é a palavra que domina a harmonia (Bukofzer 2013). É também este autor


que nos chama a atenção para uma das características do estilo concertado, a utilização do chamado “ritmo *Lombard*”. Este tipo de ritmo, que cria um efeito sincopado, é especialmente característico do estilo musical italiano a partir de 1740, embora já haja referências a ele anteriormente. Este ritmo, que pode ser constituído por uma sucessão de semicolcheia e colcheia pontuada (), é passível de ser encontrado na música de Amaral, embora não seja possível dos recursos mais frequentes. Efectivamente, só encontramos a utilização deste ritmo em duas palavras, uma em *Laudate Dominum Omnes Gentes* e outra em *Nisi Dominus*. Utiliza-se então este ritmo, emparelhando soprano e tenor na palavra *sancto*, pertencente a *Laudate Dominum Omnes Gentes* e emparelhando soprano e alto em *inimicus*, no salmo *Nisi Dominus*. Sendo certo que não é possível estabelecer-se uma tendência de utilização deste ritmo, uma vez que só aparece em dois salmos, pode-se pelo menos ter a percepção de que seria um recurso conhecido por Amaral; contudo, certezas concretas desta afirmação só poderão ser tidas após a análise da sua obra completa.

Fig. 5 – Utilização do ritmo Lombard no Soprano e no Tenor em P-EVc
Salmo 7



Fig. 6 – Utilização do ritmo Lombard no Altus e Soprano em P-EVc
Salmo 5



No que diz respeito ao estilo de composição para os violinos, podemos aperceber-nos em Amaral de uma escrita constituída por figuração rápida, muitas vezes em semicolcheias e de alguma complexidade técnica. A isto não será alheio o facto de, como já se sabe, Amaral ser ele próprio violinista. Em algumas passagens, a figuração é ainda mais rápida, como é o caso da secção que acompanha o primeiro solo de baixo em *Laetatus Sum*:²⁵ entre os compassos 23 a 27, o violino apresenta uma escrita formada por uma sucessão de fusas e colcheias que acompanha o texto:

Fig. 7 – Escrita violinística presente em P-EVc Salmos 1

The image displays two systems of a musical score for P-EVc Salmos 1. The first system covers measures 23 to 25, and the second system covers measures 26 to 27. Each system includes a Bass line (B) and two Violin lines (Vln. I and Vln. II). The Bass line is in a low register and contains the lyrics. The Violin lines are in a higher register and feature rapid, ornate passages of sixteenth notes, marked with a forte (f) dynamic. The lyrics for the first system are 'il - lic se - de - runt se - des in ju - di - ti - o' and for the second system are 'se - des su - per do - mum, do - mum Da - vid'.

Este estilo de escrita violinística extremamente rápido e com um carácter quase ornamental é também visível noutros salmos, sendo por vezes inclusivamente adaptada a outros instrumentos. Um bom exemplo do que acaba de ser dito pode ser encontrado nos compassos 15 e 16 do salmo *Laudate Pueri Dominum* (P-EVc Salmos 2):

²⁵ Solo correspondente ao texto “*Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David*”.

Fig. 8 – Escrita ornamental utilizada em P-EVc Salmos 2, cp. 15-16, repetida nos violinos e oboés

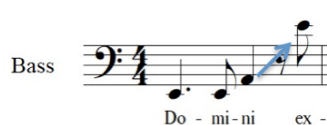
Em termos de características gerais do tratamento dado ao texto musical, Amaral utiliza frequentemente um emparelhamento de vozes criando intervalos de terceira; esta situação é visível quer se trate da parte vocal, quer se trate da parte instrumental. É para além disso igualmente habitual existirem situações em que os instrumentos de corda e de sopro dobram a melodia de forma emparelhada; especificando, o 1º violino reproduz muitas vezes a melodia do 1º oboé, enquanto que o 2º violino reproduz o 2º oboé, sendo a única diferença o tipo de figura rítmica utilizada (por norma, colcheias nos sopros e semicolcheias nas cordas):

Fig. 9 – Emparelhamento instrumental em P-EVc Salmos 2

Quando analisamos as linhas solistas vocais, sobretudo no que diz respeito ao baixo, apercebemo-nos de algo importante; especialmente visível nas três versões de *Laudate Pueri* é o facto de o baixo apresentar uma dificuldade de execução técnica extremamente elevada, por vezes com saltos melódicos de 12ª indicados na partitura, o que configura a hipótese de ser pedido ao cantor que num único movimento melódico

atingisse praticamente os extremos do seu registo vocal. É o que acontece no compasso 34 do salmo 2:

Fig. 10 – salto melódico de 12ª no baixo vocal



No entanto, observando o comportamento da parte do contínuo, feita muitas vezes pelo órgão (e por vezes pelo conjunto de órgão e violoncelo, como no caso do salmo com a cota 6), verificamos que são várias as ocasiões em que o instrumento dobra a voz. Assim, poder-se-ia pensar que em situações como a descrita na verdade a nota aguda não fosse cantada mas sim apenas executada pelo órgão. Efectivamente, no mesmo compasso 34 do referido salmo, o órgão é responsável por tocar exactamente o mesmo mi presente na parte vocal, o que viria confirmar esta possibilidade. Porém, em *Nisi Dominus* encontramos uma situação que parece apontar numa direcção diferente, uma vez que encontramos o mesmo intervalo melódico de 12ª, desta vez com um carácter descendente, mas sem que o órgão dobre a voz do baixo (criando, aliás, um intervalo harmónico de 5ª perfeita) e sem que haja pausa para permitir uma mais fácil transição de registo vocal. Parece isto confirmar a perícia técnica do solista encarregue dessa secção musical::

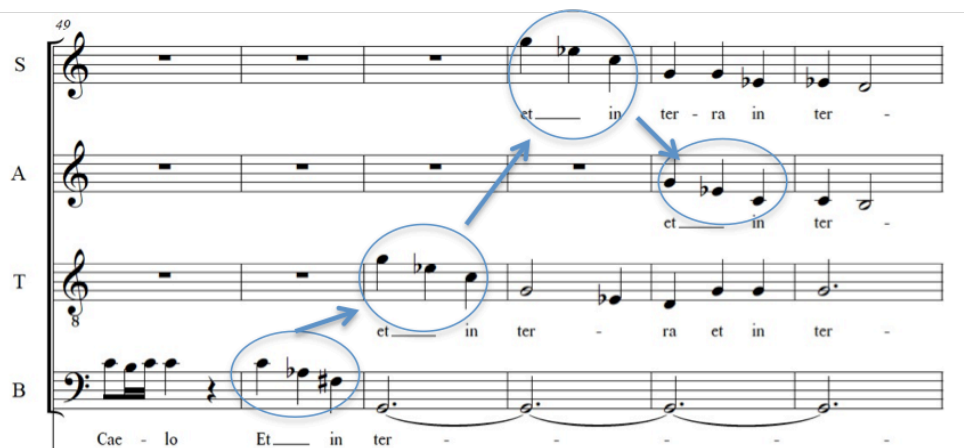
Fig. 11 – salto melódico descendente com um âmbito de 12ª em Nisi Dominus sem imitação instrumental por parte do órgão

Relativamente à utilização de determinados recursos estilísticos, foi já anteriormente referida a utilização da cadência interrompida. No entanto, para além deste mecanismo

de suspensão harmónica, Amaral demonstra conhecer outras técnicas de aumento da tensão musical.

É o caso da sequência de compassos 49-54 em todos os *Laudate Pueri*, em que associado à expressão “*et in terra*” encontramos um mecanismo de entrada sequencial das vozes (B-T-S-A). Todas as vozes entram formando uma melodia descendente formada pelo harpejo descendente de dó menor,²⁶ mantendo o baixo um pedal em sol com a duração de 12 tempos (uma vez mais, tendo em conta que o órgão acompanha e dobra o baixo, é possível que a voz fosse substituída momentaneamente pelo instrumento para poder respirar) e culminando após isso na cadência interrompida já referida:

Fig. 12 – técnica utilizada para reforço da tensão musical em *Laudate Pueri* (cp. 49-54)



Esta é uma das formas de relação entre texto literário e texto musical que Amaral utiliza para reforço de uma ideia; mas existem outras, como em *Nisi Dominus*, no solo de baixo correspondente ao 4º verso: *Sicut sagittae in manu potentis, ita filii excussorum*. Para reforçar a ideia expressa pelas palavras *ita filii*,²⁷ Amaral utiliza não apenas a repetição da expressão três vezes, mas também uma repetição à qual associa uma subida de âmbito melódico (tornando a melodia mais aguda na parte vocal) e uma escrita instrumental formada pela repetição de escalas em semicolcheias por parte dos dois violinos e órgão, sendo as trompas utilizadas mais para reforço do tempo, com um carácter rítmico bastante acentuado:

²⁶ À excepção do baixo, que é formado por uma sequência de 3ª Maior – 3ª diminuta.

²⁷ “Também assim são as crianças”

Fig. 13 – Associação instrumental-vocal para reforço do texto literário

The musical score for Figure 13 consists of five staves. The top staff is for the vocal part (B) in bass clef, with lyrics 'tis i - ta fi - li-i i - ta fi - li-i i - ta'. The second and third staves are for Violins (Vln.) in treble clef, both starting at measure 46. The fourth staff is for Trombones (Tps.) in bass clef, also starting at measure 46. The fifth staff is for the Organ (Org.) in bass clef, starting at measure 46. The key signature is one sharp (F#). The vocal part has a melodic line with some rests, while the instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

Antes de se terminar de falar sobre a música deste compositor, torna-se ainda interessante ver como Amaral consegue adequar o estilo da sua escrita musical, especialmente a violinística, às diferentes secções tendo em conta o andamento ou carácter que pretende dar. Se usualmente os violinos são escritos de uma forma bastante brilhante e virtuosa, com carácter ornamental em variadas situações, quando Amaral muda o andamento para *Largo* também a figuração rítmica e melódica se altera, passando a ser constituída maioritariamente por colcheias e formando harpejos ou simplesmente repetição da mesma nota (como o que acontece no acompanhamento instrumental dos compassos representados na figura anterior). Assim que o objectivo é regressar a um andamento mais rápido, os violinos são os primeiros instrumentos a transmitir isso na maneira como estão escritos. Vejamos o que se passa em *Nisi Dominus*. Tal como em todos os salmos estudados deste compositor, a secção “Gloria” é escrita num andamento lento; quando se transita para “Sicut” o andamento muda para *Allegro*. Note-se então a diferença de figuração rítmica utilizada para os violinos na transição Gloria-Sicut:

Tabela 5 – Exemplo da diferença de tratamento rítmico entre andamentos diferentes em Nisi Dominus

<i>Gloria (Lento)</i>		<i>Sicut (Allegro)</i>	
Soprano	Glo - ri - a Glo - ri - a	S	Si - cut e - rat
Alto	Glo - ri - a Glo - ri - a	A	Si - cut e - rat
Tenor	Glo - ri - a Glo - ri - a	T	Si - cut e - rat
Bass	Glo - ri - a Glo - ri - a	B	Si - cut e - rat
Violin I		ln. I	
Violin II		n. II	

Miguel Anjo do Amaral e o seu tempo: algumas conclusões

Após esta análise feita aos principais aspectos dos salmos concertados escritos por Miguel Anjo do Amaral, é possível retirarem-se algumas leituras. Para além dos aspectos anteriormente referidos, é ainda possível concluir que estamos na presença de um compositor dentro do seu tempo, perfeitamente enquadrado nas correntes estilísticas da altura e nas práticas musicais vigentes, e não meramente antiquado ou preso a tradições antigas.

Estilisticamente, Amaral não só se apresenta como um compositor que escreve para a ocasião, respeitando tanto o momento para o qual escreve como os recursos humanos de que dispõe em termos de músicos e das suas capacidades técnicas,²⁸ como também denota conhecimento das práticas correntes da época, como por exemplo a composição em estilo concertado. Sendo certo que compõe fazendo uso deste estilo, surgido quase dois séculos antes em Itália, não nos podemos esquecer que este é o estilo por excelência em que a música sacra do século XVIII continua a ser composta. É o caso, por exemplo, do que nos é dito por Sílvia Sequeira na sua ficha de obra relativa ao salmo *Beatus Vir Qui Timet*, (PL-n F.C.R. 168//89) salmo a 4 vozes e órgão composto por Marcos Portugal em 1787 (portanto, contemporâneo dos salmos de

²⁸ o caso de *Laudate Pueri* de 1802 é um bom exemplo do que se acabou de afirmar.

Amaral) para a Patriarcal de Lisboa. O facto de um compositor reconhecido como Marcos Portugal, com amplo trabalho desenvolvido tanto em solo nacional como internacional, e durante um período de tempo tão vasto que chegam a existir cópias do início do século XX, fazer uso recorrente deste estilo vem mostrar que esta é a realidade musical conhecida, praticada e difundida. Ainda que a uma escala mais pequena, e com menos notoriedade ou impacto a nível nacional, o estilo de composição é semelhante, e a partitura de *Beatus Vir*, disponibilizada pela Biblioteca Nacional, mostra de forma clara esta situação; efectivamente, ao longo deste salmo de Marcos Portugal, encontramos elementos que nos fazem recordar Amaral, tais como o emparelhamento vocal por intervalos de terceira, ou a utilização dos ritmos pontuados, ou ainda o contraste entre secções solísticas e de *tutti*. Em termos de escrita, Marcos Portugal apresenta-nos nesta obra secções estritamente homorrítmicas e homofónicas, executadas pelo *tutti* vocal, bem como secções de entradas sequenciais quase em estilo fugado (torna-se interessante verificar que é esta a situação que acontece sobre as palavras “*misericors*”, por forma a realçar o sentido da mesma, ou sobre as palavras “*et spiritu*”, da secção do Gloria). Tal como acontece com Amaral, também Marcos Portugal nos apresenta nesta obra uma tendência para acompanhar a linha vocal do baixo com o órgão em determinadas secções.

Também outros compositores contemporâneos de Amaral, como João José Baldi (1770-1816) e Frei José Marques da Silva (1782-1837), mostram recursos semelhantes nas suas obras: de uma forma mais ou menos complexa, mais ou menos intrincada, também estes dois compositores reconhecidos escrevem utilizando as características enunciadas do estilo concertado; apresentam igualmente as mesmas tendências de escrita violinística muito rápida, virtuosística e ornamental em determinadas secções.

No entanto, parece lícito afirmar-se que apesar de estruturalmente e em questões de forma, Amaral e os outros compositores serem receptores de uma herança barroca, quando analisamos a vertente melódica e de tratamento harmónico, podemos aperceber-nos que em termos de estilo estamos nestas obras mais próximos do chamado estilo galante do que do estilo barroco. De facto, encontramos nestas obras uma certa simplicidade que nos aponta nessa direcção. Encontramos ainda, apesar de tudo, uma tendência para trabalhar ao redor da tónica e da dominante (havendo no entanto excepções, como foi possível verificar na música de Amaral), e um decréscimo da tendência de uso das texturas polifónicas.

O facto de Amaral nos apresentar três versões do mesmo salmo não deve ser considerado de um ponto de vista desprestigiante.

De facto, não só isto mostra a sua capacidade técnica e mesmo criativa, como é perfeitamente enquadrado no quadro geral da realidade da Sé de Évora; de facto, ao percorrermos o catálogo do Arquivo das Músicas da Sé de Évora, conseguimos perceber que a existência de obras com várias versões e diferentes arranjos instrumentais é habitual; pensemos por exemplo no caso de *Lauda Jerusalem*, de

Pedro António Avondano (1714-1782), que conta com um total de 5 versões (*Alegria* especifica que uma delas é com violinos, baixo, trompas e órgão e que as restantes são com outros arranjos instrumentais). O mesmo se passa também com *Laudate Pueri* de P. Joaquim Cordeiro Gallão, salmo arranjado no final do século XIX por Francisco José d'Assis e que tem 4 colecções, com e sem instrumentos, ou ainda com o *Confitebor* de Marcos de Portugal, que apresenta uma versão com oboés, trompas e baixo e mais duas com outros arranjos instrumentais.

Estas conclusões não devem no entanto ser consideradas como definitivas, uma vez que estamos apenas na presença de uma amostra da música de Miguel Anjo do Amaral; para se poder ter uma visão geral deste compositor, será necessário efectuar-se um estudo consistente das restantes obras existentes no Arquivo da Sé de Évora.

Bibliografia

- Alegria, J. A. (1973a). História da Escola de Música da Sé de Évora. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alegria, J. A. (1973b). Arquivo das Músicas da Sé de Évora Catálogo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alegria, J. A. (1977). Biblioteca Pública de Évora – Catálogo dos fundos musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Biancolino, T. & Martins, J. H. (2015). O ideal de expressão na música europeia do séc. XVI ao XVIII – investigações estéticas sobre as bases declamatórias e retóricas do canto e seus vínculos com a música instrumental do período. In *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Vitória.
- Brito, Dulce (1991). Os estrangeiros e a música no quotidiano lisboeta em finais do século XVIII. *Revista Portuguesa de Musicologia*. 1, (1991) p. 75-80.
- Bukofzer, M. F. (2013). *Music in the Baroque Era-from Monteverdi to Bach*. Read Books Ltd.
- Cardoso, J.M.P. (s.d). Em busca do peculiar na música sacra portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII. Acedido em Dez. 14, 2016, disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/30038>
- Castagna, P. (2001). *Estilo Antigo e Estilo Moderno na música antiga latino-americana*. Acedido em Out. 27: https://www.academia.edu/1082764/ESTILO_ANTIGO_E_ESTILO_MODERNO_NA_M%C3%A9SICA_ANTIGA_LATINO-AMERICANA.
- Christovam, O.B.P. A relação musical entre Lisboa e Nápoles durante o séc. XVIII. In *II Jornadas Discentes - PPGMUS*, acedido em Set. 30, disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/Oz%C3%B3rio%20Bimbato%20P.%20Christovam.pdf>
- Fernandes, C. (1997-98). A música no contexto da cerimónia da Profissão nos mosteiros femininos Portugueses (1768-1828). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, 59-94.
- Fernandes, C. (2003). A música sacra no período pombalino. *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Lisboa*, (15/16), 87-101.

Fernandes, C. (2012). Patronos da arte dos sons: a actividade musical na Patriarcal e na Capela Real de Lisboa entre 1750 e 1807. *Invenire – Revista dos Bens Culturais da Igreja*, 5, 16-23.

Ferreira, M. P. (1994-95). Da música na história de Portugal. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 167-216

Mangsen, S. (2002). Forms and Genres. In J. A. Sadie (Ed.), *Companion to Baroque Music* (pp. 376-405). New York: Oxford University Press.

Oliveira, F. M. (2014). "A formação orquestral durante o Período final do Antigo Regime no contexto dos fundos musicais da Sé De Évora – O Testemunho Da Obra De Ignácio António Ferreira De Lima († 1818)". Em V. d. Silva, & C. Fernandes (Edits.), *Música Instrumental no fim do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios* (pp. 251-278). Lisboa: Colibri

Oliveira, F. M. D. (2013). Acervo musical da Sé de Évora (1755-1840): construção de um arquivo digital.

Oliveira, K.B. & Rónai, L. (2011). A prática musical religiosa no Brasil e em Portugal na segunda metade do séc. XVIII: paralelo e fundamentação para a interpretação vocal de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. *Per Musi*, 24, 151-166.

Piperno, F. (1991). 'Concerto' e 'concertato' nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo. *Recercare*, 3, 169-202.

Portugal [Portogallo], Marcos [Marco] António (da Fonseca). Acedido a Março, 30, 2017, disponível em http://www.caravelas.com.pt/Marcos_Portugal_abril_2012.pdf

Pyron, N. (s.d). Aspects of 17th and 18th Century Performance Practices - The Question of "Good Taste" and Implied Rhythms. Consultado em Fevereiro, 24, 2017, disponível em <http://www.grancinoeditions.com/resources.html>

Sequeira, S. (s.d.). Beatus vir, a quatro voci / orig.le Marcos Antonio Nell'ano di 1787. Consultado em Março, 27, 2017, disponível em <http://purl.pt/369/1/ficha-obra-beatus-vir%20.html>

Silva, V.S.M. (2008). *Circuitos de produção e circulação musical instrumental em Portugal 1750-1820*. Dissertação de Doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora.

Stein, L. (1962). *Structure and style: the study and analysis of musical forms*. Summy-Birchard Co.

Taruskin, R. (2009). The Italian Concerto Style and the Rise of Tonality. In *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.

Trilha, M. M. (2010). A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810). *OPUS-Revista Eletrônica da ANPPOM*, 16(1), 48-69.